

¿Traducción o traición? Notas sobre el tránsito del *Decameron* a *Las Cient novelas* de Boccaccio*

Marco Federici

Sapienza Università di Roma
albricia@libero.it

Recepción: 01/02/2018, Aceptación: 06/09/2018, Publicación: 11/12/2018

Resumen

El objetivo de este trabajo es analizar algunas parcelas de la recepción del *Decameron* en la literatura española, y en especial, el cambio de título y la consecuente pérdida del mensaje moral en la traducción castellana *Las Cient novelas de Bocacio*. El análisis tiene en cuenta principalmente el texto traducido en relación con lo lascivo, el intertexto (en particular la introducción a la «Giornata IV»), las obras anteriores al *Decameron*, así como coevas a la tradición impresa de *Las Cient novelas*. Por último, se presta atención a la presencia del término *novelas* en los títulos de las traducciones e imitaciones castellanas renacentistas de los *novellieri* italianos.

Palabras clave

Decameron; *Libro de las Cien novelas*; traducción; galeoto; Boccaccio

Abstract

Translation or treason? Notes on the changeover from the Decameron to Las Cient novelas by Boccaccio

The article objective is to clarify parts of the *Decameron*'s reception in Spanish Literature. The article examines the change of the title and its consequent losses of moral aspects in the Castilian translation *Las Cient novelas de Bocacio*. The article attempts the choices of the Spanish translation in relation to lascivious elements, intertext (in particular by

* Deseo agradecer su ayuda en las fases iniciales de este trabajo a Juan Montero Delgado.

the introduction of the Fourth Day), works prior to Boccaccio's *Decameron* and coeval to the printed tradition of *Las Cien novelas*. Finally, the article is focused on the presence of the word *novelas* in the titles of other Italian anthologies translated or imitated into Castilian language in Spanish Renaissance.

Keywords

Decameron; *Libro de las Cien novelas*; translation; ruffian; Boccaccio

Para Josephine y Alfredo

Introducción

La mayor parte de los estudios acerca de la recepción del *Decameron* en España se han concentrado tradicionalmente en sus traducciones al catalán y al castellano; los trabajos que se detienen estrictamente en su transmisión textual son, en cambio, algo más recientes.¹ La falta de una edición crítica del *Decameron* español y

1. La recepción española del *Decameron* es tardía, y una de las primeras versiones ibéricas hoy día conocida es la catalana del ms. 1716 de la Biblioteca de Catalunya (1429), editada por Massó Torrents (1910) y Renesto (2004). La más antigua versión castellana llegada a nuestros días se guarda en el códice Esc J-II-21 de la Biblioteca de El Escorial (*Esc*), que contiene una traducción parcial de la obra, editada por Valvassori (2009). La tradición impresa se abre con un incunable sevillano de 1496 (*S*) que no se corresponde totalmente con el *Decameron* y que contiene una novela apócrifa cuyo autor y origen se desconocen, pero que se enmarca bien en el conjunto (Blanco Jiménez 1990 y Hernández Esteban 2002). La obra tuvo cuatro ediciones en la primera mitad del xvi: Toledo 1524 (*T*); Valladolid 1539 (*V*); Medina del Campo 1543 (*M*); Valladolid 1550 (*V*). Añádase un impreso más (Valladolid 1524), registrado por Wilkinson (2010: 77, n. 2044), del que no se conocen ejemplares. Esta tradición se interrumpe con la inclusión en los índices de Paolo IV, de Valdés (1559) y de Quiroga (1583). Sobre la traducción catalana, véanse Renesto (2001 y 2004), Hernández Esteban (2005) y Compagnone (2014). Sobre la castellana, de la que se ha ocupado José Blanco Jiménez a partir de los años setenta (véase su trabajo de 2012 y la bibliografía pertinente) sigue trabajando María Hernández Esteban, quien en su traducción del *Decameron* (1994) subraya algunas de las dificultades que el traductor pudo encontrar; en relación con el tema del mensaje moral, véase Hernández Esteban (2004), por ser el estudio más pertinente

la consiguiente carencia de identificación de su fuente italiana, quizá a causa de la ingente tradición manuscrita de la obra maestra de Boccaccio, han impedido que las reflexiones traductológicas tengan una base textual fiable. Hacia esta nueva dirección van los recientes trabajos de Hernán-Gómez Prieto (2014 y 2016), que anuncian un proyecto más amplio; o sea, una edición crítica de la versión castellana. Lo mismo vale a propósito de lo anticipado por Conde (2005: 108), que también se encamina a una edición crítica de cuya finalización aún no tenemos noticias. Dichos trabajos ecdóticos —como ya hace más de diez años sostenía Hernández Esteban (2002b)— serían de gran utilidad para entender mejor el *modus operandi* del traductor anónimo, las intervenciones del copista del ms. escurialense y los criterios que van matizándose en los diferentes contextos de la imprenta española. Por otro lado, una interesante aproximación a la posible identificación de la fuente italiana se propone ahora por parte de Hernández Esteban y Gómez Martínez (2017), que fijan su atención en un grupo de códices italianos entre los que podría encontrarse el antígrafo del que se sirvió el traductor.² Por estas carencias de partida, las hipótesis planteadas a continuación son provisionales: el análisis que se ofrece en este trabajo de la tradición castellana del *Decameron* está sujeto a nuevas observaciones, según las variantes textuales que puedan detectarse de la tradición impresa de *Las Cien novelas*, y sobre todo, a la anhelada identificación del texto fuente de la traducción.

Cambios estructurales y falta de prolegómenos

Merece la pena detenerse en algunas reflexiones preliminares, como el hecho de que el texto castellano en prosa parece a primera vista bastante fiel al original, pese a algunas importantes omisiones y variantes respecto al italiano que afectan por ejemplo a los topónimos y a los antropónimos, o que nacen de la nueva (y a la vez arbitraria) *dispositio* de la traducción.³ Estas variantes de las traducciones españolas del *Decameron* determinan la recepción de la obra en España en los siglos xv y xvi, así como «toda la difusión —y por lo tanto el tipo de influencia— de la obra en la producción literaria de los siglos siguientes» (Valvassori 2014: 22).

al artículo que aquí se ofrece. Los trabajos más recientes que se detienen en el análisis del texto castellano son: Federici (2016); Hernán-Gómez Prieto (2016 y 2014); Colón Calderón (2014); Hernández Esteban y Valvassori (2014); Valvassori (2010 y 2009); Calvo Rigual (2008). Este último ofrece un amplio panorama sobre las traducciones españolas del *Decameron* y la actitud de sus traductores en la Península Ibérica hasta llegar al siglo xx.

2. Aunque nuestro trabajo no parta de los datos «tal vez poco concluyentes, pero sí orientativos» de Hernández Esteban y Gómez Martínez (2017: 210), cabe decir que ambos artículos coinciden en la identificación de unos puntos de contacto entre la versión castellana del *Decameron* y algunos códices italianos.

3. Véanse al respecto las observaciones pormenorizadas de Bourland (1905: 46-47), Conde (2005: 108-112) y Blanco Jiménez (2012).

La tradición textual del *Decameron* castellano no contiene prolegómenos en los que el traductor declare sus intervenciones en relación con el tema de la honestidad de la obra que acababa de traducir, ni tampoco acerca de eventuales supresiones o correcciones debidas a los pasajes arriesgados por su impudicia. En la versión titulada *Las cient novellas de Juan Bocacio* —ms. Esc J-II-21 de la Biblioteca de El Escorial, cuya traducción parece haberse realizado en las primeras décadas del xv (Bourland 1905: 57)— no hay una parte preliminar en la que, como hicieron los sucesivos traductores españoles de novelas italianas, el intérprete, más que aclarar el método seguido, informe de algunas enmiendas puestas para suplir las diferencias lingüísticas y culturales entre italiano y castellano, aunque estos traductores tampoco lo hicieran de una forma muy detallada ni siempre correspondiente a las efectivas alteraciones.⁴

Aparte de estos detalles sobre el paratexto, lo que sorprende inmediatamente tras un primer examen de *Las Cient novelas* es la nueva estructura de la obra; es decir, la repartición en capítulos: se trata de un cambio que afecta a la estructura circular ideada por el autor, un hecho que demostraría que el traductor solo estaba interesado en las narraciones (Hernández Esteban 2004 y Conde 2005: 118-119).⁵

4. En su traducción de Straparola, Truchado habla de «la diferencia que hay entre la libretad italiana» y la española, invitando al lector a coger de las novelas «sus morales y virtuosas flores»; además, el baezano declara haberse atrevido «a hermosear este honesto entretenimiento con estos últimos y ajenos versos de divino juicio compuestos, y usar de diferente sentido»; añade también una novela de Doni y unas octavas reales de Juan de Almeida (véase Federici 2015). Al traducir Guicciardini al español, Hierónimo de Mondragón afirma haber «añadido también algunos Ratos algún tanto curiosos, poniéndolos en lugar de otros del autor que he dejado de traducir por parecerme de poca sustancia e indignos del sabio y grave letor». El traductor de Bandello, Vicente de Millis Godínez, afirma haber añadido o quitado «cosas superfluas y que en el español no son tan honestas como debieran». Por último, Luis Gaitán de Vozmediano quita del original de Giral di «lo que notablemente era lascivo y deshonesto. Para lo cual hubo necesidad de quitar cláusulas enteras y aun toda una novela, que es la segunda de la primera década, en cuyo lugar puse la del maestro que enseña a amar, tomada de las ciento que recopiló el Sansovino. Esto y otras cosas semejantes hallará quitadas y mudadas el que confiriere la traducción con el original». Dichos paratextos pueden leerse en conjunto en González Ramírez (2012: 817-824).

5. La organización de S «en “capítulo” (para abrir la presentación del narrador de turno) y “nouella” (para comenzar el relato) se mantiene solo hasta la “nouella” 61, tras la que desaparece la mención a los “capítulos”» (Hernández Esteban y Gómez Martínez 2017: 197). Nótese que en la Tabla de los capítulos de S, *Ty V* las narraciones llevan nombre *novella*, mientras que se mantiene la entrada «capítulo» al principio de cada una de ellas. Cabe añadir que una repartición progresiva en capítulos se encuentra también en la tradición manuscrita italiana: en el ms. It. 487 (Bibliothèque nationale de France) donde la abreviatura «Cap.», junto con el número que identifica las *novelle*, sigue al argumento de ellas en la tabla inicial y en las rúbricas; en el ms. α J.6.6 de la Biblioteca Estense de Módena (1437), en el 952 de la Biblioteca del Seminario Patriarcale de Venecia (1449), en el parisiense 488 de la Bibliothèque nationale de France de mitad del siglo xv (Hernández Esteban 2002b: 69) y en el Additional 10297 de la British Library de Londres, del segundo cuarto del siglo xv (Cursi 2007: 203-204). Estos códices se remontan a una época sucesiva a la de nuestro intérprete castellano pero contemporánea a la labor del copista de Esc. Hernández Esteban y Gómez Martínez (2017: 201-205) observan que los mss. Estense, It. 488 y 952 pertenecen a aquel grupo de códices cuyas anomalías en la presentación editorial

Como es sabido, *Decameron* es palabra compuesta por δέκα (déka, ‘diez’) y ἡμερών (hēmerōn, ‘días’), y significa ‘[obra] de diez días’; Hernández Esteban (2004: 274) nos recuerda que Boccaccio estaba imitando el título del *Hexaameron* de San Ambrosio, obra que trata de los seis días de la creación del mundo. Al volatilizarse esta referencia en la traducción castellana, tal aclaración sobre la duración del libro en el tiempo también desaparece. Mediante esta evocación de obras del pasado a través del título, Boccaccio solía confiar en que sus lectores reconocieran dichas remisiones. A imitación del santo, Boccaccio alude a una nueva y parecida creación —después de la peste de 1348— llevada a cabo por los componentes de la *brigata* y por su acto narrativo. La secuencia de las novelas —y, por supuesto, su *dispositio*—, así como la sucesión de los narradores, contribuían a la reconstrucción de una imagen, de unas estructuras y valores sociales que el flagelo de la peste amenazaba con eliminar para siempre. Esta metáfora —sigue Hernández Esteban (2004: 274)— expresa concretamente el valor de las «letras humanas», capaces de refundar la humanidad, y no se transmite en el título castellano, quizás por dificultades en la comprensión de la etimología griega, o bien por razones comerciales, al permitir un título más claro mayores posibilidades de venta.⁶

Alteraciones y enmiendas del íncipit original

Con respecto al íncipit del original italiano, «Comincia il libro chiamato *Decameron*, cognominato prencipe Galeotto, nel quale si contengono cento novelle in diece di dette da sette donne e da tre giovani uomini» (Boccaccio 2017: 127), en la traducción castellana se producen unos cambios de no poca importancia.⁷

coinciden con el sistema de redacción de *Esc* y *S*. La existencia de códices italianos que adoptaban un sistema de división en capítulos llevaría a no responsabilizar mucho al traductor o al copista de *Esc*, porque esta organización podría haber nacido del modelo ofrecido del manuscrito fuente (Hernández Esteban 2002b: 65); sin embargo, la diferente *dispositio* española de las novelas (con variaciones en el tránsito de *Esc* a los impresos) ya demostraría a lo largo de toda la tradición textual un intento autoral y la pérdida del originario propósito estructural, que suponía un desarrollo de las jornadas a partir de un tema elegido por la misma compañía de narradores, y sobre el que las *novelle* debían fundarse. Esta elección reformadora —tal vez debida a la atención puesta por parte del traductor en las narraciones aisladas— se amolda bien al título castellano *Cien novelas*; el cambio «refleja una clara banalización del proyecto boccacciano [que] puede ir acompañado de otras libertades del copista, que denotan una comprensión limitada del alcance ideológico del libro» (Hernández Esteban 2004: 273).

6. La estudiosa añade que también pudieron influir el bajo nivel social e intelectual de los copistas y de los lectores del libro, la existencia de títulos que más se centraban en el aspecto antológico, como el *Trecentonovelle* de Sacchetti, y el peso de la traducción francesa (1485) en ámbito europeo, donde también la versión alemana adopta la titulación *Centonovelle* alternativa al título original (273-274). Añádase que el mismo Sacchetti, en el prólogo de su antología se refiere al *Decameron* como *Cento Novelle* y atestigua la ingente difusión europea («Infino in Francia e in Inghilterra l'hanno ridotto alla loro lingua»).

7. Variaciones que, en cambio, no sufrió la versión catalana —más valorada por la crítica— donde el anónimo intérprete respetó el título original y también mantuvo el sentido moral del *Decameron* en el cierre del manuscrito: «Ací feneix la deena e darrera jornada del libre appellat de Cameron / no-

El códice escurialense (*Esc*) —copia procedente de una versión anterior perdida, y fechable hacia la primera mitad del siglo xv (Valvassori 2009: 11)— reduce la citada fórmula de apertura en «Aquí comiença el prólogo d'este libro» (Valvassori 2009: 31); en cambio, el incunable sevillano de 1496 (*S*) y los impresos renacentistas *T*, *V*, *M* y *V_b* emplean la siguiente fórmula de apertura, cuya primera parte («Aquí comiença el libro») era muy frecuente en las ediciones españolas antiguas: «Aquí comiença el libro de las cien novellas de micer Juan Bocacio de Certaldo poeta eloquente». ⁸ En *Esc*, en *S* y en los impresos renacentistas se elimina la frase «chiamato *Decameron*», el sintagma «cognominato prencipe Galeotto» y la indicación de los días de narración («in dieci dì dette»); la supresión es coherente con la pérdida de la referencia a San Ambrosio y con la repartición en capítulos. Junto a todo eso, también desaparecen el género y la cantidad de los personajes («da sette donne e da tre giovani uomini»), laguna que permanece a lo largo del prólogo castellano, donde solo se hace referencia al dedicatario femenino. En *Esc*, unas líneas que faltan en los impresos examinados preceden la indicación del prólogo y rezan:

Este libro es de las Ciento Novelas que compuso Juan Bocacio de Certaldo, un grant poeta de Florencia. El cual libro, segund en el prólogo siguiente parece, él fizo e embió en especial a las nobles dueñas de Florencia e, en general, a todas las señoras e dueñas de cualquier nación e reino que sea. Pero en este presente libro non están más de las cincuenta e nueve novelas. E primeramente comiença el prólogo. (Valvassori 2009: 31)

Tampoco el tipo de mujeres —las que aman— a quienes se destina la obra, según la restricción original de Boccaccio, se mantiene en el texto de *Esc* (Valvassori 2014: 27-28), cuya parte no se encuentra en las ediciones, por tratarse de la citada nota de introducción añadida por el copista del ms. escurialense (Valvassori 2015: 26).⁹

Sin embargo, opinamos que la omisión de mayor relieve es la del sintagma «cognominato prencipe Galeotto», donde *cognominato* ha de entenderse como 'que tiene epíteto de' o bien 'conocido como' (que bien vierte el catalán *nomi-*

minat Lo Princep Galeot / en altra manera Lo Cento novel·la»; ahí aparecen el título con su etimología griega («de Camerón»), el sintagma «cognominato prencipe Galeotto» («nominat Lo Princep Galeot»), y se mantiene, aunque como nombre alternativo («en altra manera Lo Cento novel·la»), la referencia al contenido material.

8. El cotejo procede de los datos recogidos por Bourland (1905: 44, 62-67). Nosotros hemos manejado los ejemplares conservados en la Bibliothèque royale de Belgique (*S*: Inc. B. 399) y en la Bayerische Staatsbibliothek (*T*: Res/2 P.o.it. 11; *V*: Res/2 P.o.it. 12).

9. ¿Habrá el amanuense querido suplir una falta del antígrafo o habrá seguido el modelo de un códice anterior? Téngase en cuenta al respecto la existencia de un ms. del *Decameron* de la segunda mitad del xv, el C 225 *inferiore* (Milán, Biblioteca Ambrosiana) cuyo íncipit reza: «Qui appresso scriveremo el proemio del libro del Cento, conposto per misser Giovanni Boccacci» (Cursi 2007: 204-205). Dicha introducción recuerda mucho la de *Esc*: «Aquí comiença el prólogo d'este libro» (Valvassori 2009: 31), fórmula que no repetía lo que ya se había afirmado en la nota anterior del copista.

nat) y que contribuía a la idea moral de toda la obra. Se trata de un nombre y apellido «estratti da demani culturali —la trattatistica e la letteratura cortese di evasione— non omogenei, ma pertinenti alla stessa natura dell'opera» (Battaglia Ricci 2002: 181). En el *Decameron* el lema omitido «Galeotto» solo se atestigua al principio y al final del libro, siempre para indicar la naturaleza del texto y no solo con la acepción de 'alcahuete'.¹⁰ Boccaccio, como indica Alfano:

mirava invece a nobilitare in senso cortese il mondo culturale fiorentino, riferendosi all'indisusso campione della nuova letteratura e sollecitando al contempo il lettore a disporsi al dialogo, così da instaurare una relazione ermeneutica con l'opera che aveva tra le mani. (Boccaccio 2017: 68)

Libros galeotos entre Edad Media y Renacimiento

Como se sabe, la fórmula «cognominato prencipe Galeotto» encierra una referencia al célebre verso de Dante «Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse» (*Inf.*, V: v. 137, en relación con el *Chevalier de la Charrete*, acicate del pecado de Paolo y Francesca, quienes confundieron la literatura de ficción con la vida real, y como Lanzarote y Ginebra, se dejaron vencer por la pasión adulterina:

Quando leggemmo il disïato riso
esser basciato da cotanto amante,
questi, che mai da me non fia diviso,
la bocca mi basciò tutto tremante.
Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse:
quel giorno più non vi leggemmo avante (*Inf.*, V: vv. 133-138).

10. La frecuencia del lema aumenta (duplicándose) en el caso del código estense α J.6.6, que contiene —como notó Branca (1990: 99)— dos novelas anónimas que salen de mano distinta de la de Boccaccio y pueden ser posteriores a la fecha de composición del manuscrito (1437) (véase Cappelli 1866). En una de ellas se lee: «Giovanni Cavedone è innamorato di madonna Elisa de gli Onesti, e Agnolo fornaio credendolo servire, della sua propria donna galeotto diviene»; el lema *galeotto* aun se repite al final de la novela («E così il piatoso fornaio, credendo Giovanni servire, galeotto della sua propria donna divenne»). Dichas narraciones no aparecen en la traducción al castellano, por ser posteriores (Cursi 2007: 91), pero podrían ser prueba de un método alternativo de composición de la obra del certaldés —a la que se añaden historias ajenas— ya empleado en la edición de los impresos castellanos: el primer caso lo representa la n. 79 (X:10) que procedería de la refundición petrarquesca de Griselda; el segundo se nota en la n. 73, analizada por Blanco Jiménez (1990) y Hernández Esteban (2002). Además, Bourland (1905: 48) notaba otra injerencia de una tradición distinta del *Decameron* en la n. 37 («Cómo el Rey mandó a Dioneo que consolasse las deñas con alegre novella») de S —cuyo origen se desconoce todavía— y que desaparece en los impresos renacentistas. Además del estense, también el Pluteo XLII. 4 —que añade «un approssimativo rifacimento» de la IV, 1 del *Pecorone* de Giovanni Fiorinetino (Cursi 2007: 185)— y el Pluteo XC Sup. 89 de la Biblioteca Medicea Laurenziana admiten injerencias ajenas que no proceden del *Decameron* (Hernández Esteban 2002b: 70). A pesar de esto, en la novela de Elisa degli Onesti, el papel de *galeotto* no lo desempeña un libro sino un personaje, quien sin darse cuenta hace de intermediario entre Elisa y su enamorado Giovanni Cavedone.

La palabra «Galeotto» se refería al texto artúrico y a su autor Chrétien de Troyes, por su papel de medianeros, la misma función que tuvo Galhaut con respecto a Paolo y Francesca (el personaje literario del que procede el adjetivo *galeotto*) para los célebres amantes de la leyenda artúrica. Para entender mejor la intención del certaldés, a propósito del apelativo «principe Galeotto» en relación con lo dicho, es de ayuda una de las ilustraciones del ms. parisiense It. 482, testimonio más importante de la redacción anterior a la definitiva del autógrafo Hamilton 80, y a la que se remonta la tradición iberorromance de la obra maestra de Boccaccio (Hernán-Gómez Prieto 2016: 7-8), probable dependencia «dei codici che fanno capo a P» que ya había notado Hernández Esteban (2002b: 63 y 2004b).¹¹ Se trata de un códice copiado bajo la supervisión de Boccaccio hacia 1351 y que contiene varios y preciosos dibujos que acompañan su escritura, pero el más llamativo al respecto es el que encabeza la primera novela (Cursi 2000). Ahí, en la parte superior izquierda de la rúbrica que indica el título de la obra («Comincia il libro chiamato *Decameron*, cognominato principe Galeotto...») aparecen dos parejas a caballo, mostrándose una de ellas en el acto de abrazarse. Daniela Delcorno Branca (1995) sostuvo que estos últimos representarían a Lanzarote y a Ginebra, mientras que los de izquierda serían Galehaut y la dama de Malehaut, «che tossio / al primo fallo scritto di Ginevra» (*Par.* XVI, 14-15); o sea, la mujer que estuvo presente durante el encuentro entre los enamorados y reveló su propia presencia con un golpe de tos. Además, en la misma hoja del códice, Boccaccio aparece representado en el acto de leer su libro a un público de mujeres, en presencia de un ángel a punto de dispararles una flecha, patente representación del amor: dicho retrato se encuentra dibujado dentro de la letra capital del célebre incipit «Humana cosa è aver compassione degli afflitti».¹²

Esos preciosos y elocuentes dibujos muestran al personaje cuyo nombre aparecía en el subtítulo del *Decameron*, y que Dante había infamado en su *Inferno*, por ser la causa de la condenación eterna de Paolo y Francesca. Por eso a Aflano le «suona strano che egli [Boccaccio] abbia voluto rendere omaggio all'Alighieri alludendo, nel titolo stesso della sua opera, a una vicenda conclusa da un duplice omicidio e dalla condanna per l'eternità di tutti i protagonisti, vittime comprese. È del resto improbabile che egli intendesse avvertire il lettore di non leggere il *Decameron* per non rischiare di finire all'Inferno» (Boccaccio 2017: 68). Así, la intención del escritor de Certaldo sería la de reinterpretar, en oposición a Dante, la idea de una obra peligrosa y tentadora que podría incitar a sus lectores al pecado. Hay pocas dudas: el mensaje

11. Hipótesis que también se plantea en Federici (2016: 57), donde al analizar la traducción de la balada de Mico da Sina se concluye: «possediamo elementi sufficienti a ipotizzare che l'anonimo castigliano potrebbe aver fruito di una versione italiana della ballata trådita dal ramo napoletano aragonese, supposizione che un futuro e puntuale lavoro filologico sui componimenti in entrambe le lingue potrebbe aiutare a chiarire».

12. Es preciso indicar que la misma representación del certaldés en la letra capital H leyendo su libro, pero sin el público femenino, se encuentra en el ms. parisiense It. 487.

didáctico del *Decameron* reside en que el autor advierte a su lector que la aparente realidad de las *novelle* es justamente ficción; al mismo tiempo, nombrar al libro *galeotto* avisa al público de que no hay que seguir los ejemplos que ahí se cuentan.

Así que esta omisión de la traducción castellana supone la pérdida de este mensaje moral, además de sustraer a sus *novelle* su marco narrativo, lo que podía confundir al lector español al no distinguir entre *factio* y *veritas*. Recordemos al respecto que el papel de la *cornice* —casi totalmente eliminada en la traducción— era también decisivo, porque servía para indicar netamente los límites entre literatura (*novelle*) y vida (marco narrativo), entre novelas y narradores, entre la ficción polivalente, diversa, y la rectitud moral:

La *cornice* decameroniana no se limita a funcionar como punto de partida para los cuentos intercalados, sino que otorga al libro una dimensión narrativa infinitamente más compleja. [...] Es justamente el nivel intradieгético el que cobra un valor simbólico y filosófico de gran envergadura, puesto que [...] transmite la ideología humanista del autor certaldés y anuncia la incipiente llegada del Renacimiento. Sin embargo, esta pieza clave del *Decamerón* no será trasladada a las traducciones castellanas prácticamente hasta el siglo xx. (Valvassori 2014: 24-25)

Según Hernández Esteban (2002b: 70), el traductor suprimió la *cornice* «perché incomprendibile per il pubblico castigliano», aunque esto implicaría «una coscienza profonda della struttura e della ideologia boccacciana» que la estudiosa no cree perteneciera al anónimo intérprete ibérico. Así, según la misma estudiosa, las enmiendas y adaptaciones del marco del autor (proemio y conclusión) y de parte del de los narradores (que incluyen también las baladas, solo traducándose la X:7)¹³ «convierten el proyecto de Boccaccio en una descarnada agrupación de relatos sin buena parte del soporte ideológico del que le dotó el autor. Son características editoriales muy libres en el contexto europeo, orientativas del nivel cultural en el que el libro se instala» (Hernández Esteban 2004: 281).

Con respecto a la referencia de Dante («Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse», *Inf.*, V: v. 137), el certaldés quiso probablemente aludir a una habilidad que el lector debe poseer para distinguir la vida real de su transposición ficticia (Menetti 2015: 65-66): Boccaccio pide a su lector que no confíe demasiado en los *libri galeotti*, como, en cambio, sí hicieron Florio y Biancifiore en el *Filocolo* (II: 4) (Menetti 2015: 70). Ahí el texto incriminado es el *Ars amatoria* de Ovidio, cuyos versos provocan que, más que leer el libro, ambos enamorados deseen mirarse: «apersero i libri; ma gli occhi loro più disiderosi dell'effetto che della cagione, torti, si volgeano verso le disiate bellezze, e la loro lingua, che apertamente narrare solea i mostrati versi, balbuziendo andava errando» (Boccaccio 1967: 72).¹⁴ El intento declarado al principio del *Ars* ovidiana —verdadero manual de

13. Véase Federici (2016).

14. El éxito del *Ars amatoria* en España lo demuestra ya el conocimiento de parte de la materia

seducción para hombres y mujeres— era el de instruir a quien desconocía el arte de amar para conseguir el amor de la mujer y que dicho sentimiento pudiera prolongarse lo más posible.¹⁵ Florio nota la hermosura de Biancifiore y luego la abraza y la besa. Todo esto en presencia de Racheio, preceptor de Florio, quien a escondidas espía (como la dama de Malehaut) a la pareja besándose:

Ma Racheio, pieno di sottile avvedimento, veggendo i loro atti, incontanente conobbe il nuovo fuoco acceso ne' loro cuori, la qual cosa assai gli dispiacque; ma più ferma esperienza della verità volle vedere, prima che alcuna parola ne movesse ad alcun altro, sovente sé celando in quelle parti nelle quali egli potesse lor vedere senza essere da essi veduto. E manifestamente conoscea, come da loro partitosi, incontanente chiusi i libri, abbracciandosi si porgeano semplici baci, ma più avanti non procedeano, però che la novella età, in che erano, non conoscea i nascosi dilette. E già il venereo fuoco gli avea sì accesi, che tardi la freddezza di Diana li avrebbe potuti rattièpidare. (Boccaccio 1967: 72)

La traducción al castellano del *Filocolo* por Pedro López de Ayala «se había limitado a una secuencia autónoma de la obra original (*Filocolo*, IV 19-72), donde damas y caballeros debaten trece cuestiones de amor cuya solución se confía a la anfitriona de la fiesta, María, hija del Rey de Nápoles, bajo el nombre de Fiammetta» (Muñiz 2003: 537).¹⁶ Por esto, el episodio arriba citado no aparece en la traducción, pero podía leerse también en el *Cantare di Fiorio e Biancifiore*, leyenda reelaborada en el propio *Filocolo* y donde el libro galeoto es el de Ovidio:

E poi lesson lo libro dell'amore,
chelli facea leggendo innamorare,
e dava lor di tale ferite al core,
che spesse volte i facea sospirare:
e Fiorio riguardava Biancifiore,
di lei non si potea saciare.
e lo maestro se ne fu acorto:
al re Felice n'andò molto tosto.
Al re Felici ei tosto ne fue andato;
sì gli contò e disse la novella,
sì come Fiorio era innamorato
di Biancifiore quella fresca dongella.
e'l re Felice n'è molto cruciato,
dal capo al piè si stracia la gonella:
lagrimando, e'dice: figliuol mio,
cuor del mio corpo, perderagiott'io? (Crescini 1899: 84-86).

ovidiana del Arcipreste de Hita en el *Libro de buen amor*. Véase Tomassetti (2009: 305-306), al que se remite para una bibliografía crítica pertinente y pormenorizada.

15. Se resume el sentido inicial del Exordio ovidiano; se ha consultado la ed. de Montero Cartelle (Ovidio 2005).

16. Sobre el *Filocolo* castellano véanse Blanco Valdés (2006, 2011, 2015, 2016 y 2017).

En la versión castellana de la obra (*Historia de los dos enamorados Flores y Blancaflor*), que tuvo dilatadísima difusión en la península incluso en los siglos xvi y xvii, el Rey ofrece a un maestro de Toledo (el moro Mahomat Audalí) el encargo de convertirse en preceptor de Flores. Aunque el oficio de educador implicara la lectura de libros, en ese pasaje no es propiamente un texto escrito la causa del creciente amor de la pareja.

De manera que en la literatura medieval había historias donde se nombraban peligrosos libros galeotos, principalmente el *Ars amatoria* y el *Chevalier de la Charrete*, cuyo papel de alcahuete bien se conocía en ambas penínsulas. El propósito de desconfiar de ellos —que, como queda dicho, remite en primer lugar a Dante— bien lo había entendido y explicado Pedro Fernández de Villegas en su traducción y glosa renacentista del *Infierno*:

Entrambos estando en logar apartado
de aquel Lançarote leyendo su historia
el fuego de amor aún en nuestra memoria
por actos extrínsecos no demostrado
materia nos dio el lascivo tratado
de aquellos amantes abiendo leído
suspensos los ojos, cegado el sentido
besó la mi boca tremiendo y turbado.
Ansí Galeoto les fue medianero
segund que a nosotros el libro tan vano
en cuya lectura es trabajo liviano
sin buena doctrina al vevir verdadero.¹⁷

Para el arcediano de Burgos, el *Lancelot* es un «lascivo tratado», es decir, una obra que «provoca mal»; es «libro tan vano», porque aunque no trate de herejía enseña «muchos malos enxemplos para pecar y para perder el tiempo, que no es pequeño daño», y «no puede ser peor empleado ni perdido que en leer tales mentiras y tan dañosas a las buenas costrumbres», porque «los tales libros sin duda son del diablo y obra suya para estragar nuestras vidas y ponernos lazos como fizo a estos mezquinos».¹⁸ Aún más importante es el cambio de «Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse» a «Ansí Galeoto les fue medianero», donde «Galeoto» pasa de adjetivo a sustantivo, y en la traducción representa al personaje de la novela francesa: parece bastante evidente que el pronombre «les» se refiere a Lanzarote y Ginebra («aquellos amantes»), no a Paolo y Francesca —según afirma Mondola (2016: 152)—. En su glosa Villegas está creando un paralelo entre las

17. Se cita de la edición de Burgos de 1515 conservada en la Biblioteca Nacional de España (signatura: R/2519). Sobre Fernández de Villegas y su traducción se remite a Mondola (2011, 2014, 2015, 2015b, 2015c y en especial 2016).

18. Las citas proceden de la glosa de Fernández de Villegas a los mencionados versos del canto V.

dos parejas, como demostraría la lectura de ambos versos: «Ansí Galeoto les [a Lanzarote y Ginebra] fue medianero/ segund que a nosotros [Paolo y Francesca] el libro tan vano [el *Chevalier de la Charrete*]».

El propio Galehaut parece desempeñar en otro texto su papel de intermedio, patente en la inserción del adjetivo «medianero» referido al antropónimo «Galeoto», que posiblemente aún no tenía aquella misma acepción que le dio Dante en su *Comedia*, sino que también podía emplearse por *galeote*.

Procedencia de *galeoto* y antigua equivalencia con *galeote*

Casi un siglo antes de Villegas, el marqués de Aragón Enrique de Villena tradujo el *Infierno* de Dante (ms. 10186 de la Biblioteca Nacional de Madrid) y también empleó *galeoto* para verter al castellano muy a la letra el verso referido al episodio arturiano: «galeoto fue el libro y quien lo escribió».¹⁹ Como se sabe, el lema italiano *galeotto* puede indicar a quien actúa de intermediario entre dos personas para favorecer su encuentro amoroso, y procede justamente del francés Galehaut, por haber favorecido el amigo de Lanzarote el amor entre este y Ginebra. Se forma luego una equivalencia entre el papel de este personaje y el del libro del famoso caballero para los amantes del *Infierno*, que no se les escapó a Villena ni a Fernández de Villegas: de hecho, ambos traductores eligieron la variante gráfica «galeoto» en lugar de «galeote», que modernamente marca la diferencia lexemática. Pero ya en la Edad Media, y en los años en los que se emprendió la traducción del *Dcameron*, aunque *galeoto* se entendiera por encontrarse en Dante —bien conocido por los autores españoles de la época—,²⁰ el lema debía tener muy pocas testificaciones a excepción de en Villena: se registra por ejemplo a partir del xvi en la traducción del *Orlando furioso* por Jerónimo de Urrea (1549) —en la acepción de ‘remador de galeas’— y poquísimas (todas referidas a los siglos xix y xx) en el sentido de ‘alcahuete’.²¹ En cambio *galeote* aparece varias veces en el *Cuento de Tristán de Leonís* (1313 c.-1410 c.), y obviamente en el *Lanzarote del lago* (1414 c.),

19. Hemos consultado copia digital del ms. 10186 en la web de la Biblioteca Digital Hispánica. La traducción de Villena ha sido editada por José Antonio Pascual Rodríguez (1974) y luego por Pedro Cátedra (2000) y Paola Calef (2001) en su tesis doctoral, publicada en 2013.

20. Baste con citar algunos elocuentes versos del *Dezir a las siete virtudes* de Francisco Imperial, quien cita el incipit de la *Comedia*: «Traya un libro de poca escriptura / escripto todo con oro muy fino / e començava: *En medio del camino*» (v. 103). Hay una reciente e interesantísima tesis doctoral de Laura Garrigós Llorens (2015) donde la autora interpreta la obra de Imperial a la luz de los estudios más actuales.

21. El *Corpus diacrónico del español* (Corde) [en línea: <<http://www.rae.es>>] registra 18 casos en 13 documentos: entre ellos, 17 entradas pertenecen a obras de los siglos xix y xx, mientras que una se refiere a un texto del xvi [fecha de la consulta: 15 de abril de 2016]. El *Diccionario de Autoridades* no registra la entrada *galeoto*, mientras que sí el *Nuevo diccionario enciclopédico ilustrado de la lengua castellana* de Toro y Gómez (1901) donde el lema se identifica como neologismo procedente del *Gran Galeoto*, drama de José Echegaray (1881).

donde incluso toma el significado de ‘medianero’. En esta clave de lectura, que en el *Lancelot* castellano el traductor llame Galeote al mediador Galehaut tal vez se deba a esta falta de divergencia, pero también al hecho de que el sufijo *-ote* es más apropiado para personajes de la caballería, y remite al del propio Lanzarote.²² Asimismo, la terminación castellana de ambos antropónimos mantiene la equivalencia sonora detectable entre sus correspondientes franceses.

La diferencia entre *galeote* y *galeoto* no era tan marcada como en nuestros días, y es posible que, gracias a Dante y a las traducciones al castellano del *Infierno* por Enrique de Villena (1428)²³ y Pedro Fernández de Villegas (impreso por primera vez en 1515), dicha distinción empezara a formarse en la lengua castellana, aunque no de una forma categórica todavía; la glosa del burgalés tal vez contribuyó a que se comenzara a dar una definición al italianismo *galeoto*. El propio eclesiástico español nos da a conocer esta falta de discordancia entre las dos voces: en la traducción y glosa del canto octavo, el arcediano de Burgos (como también hizo Villena) traduce el verso «sotto 'l governo d'un sol galeotto» (*Inf.* VIII: v. 17) y emplea el lema *galeote* con referencia a quien rema en las galeras, aunque en la glosa correspondiente —si no es un error de copia o de impresión— use *galeoto* como sinónimo de ‘barquero’.²⁴ Así que tal vez sea Villena quien por primera vez usó el italianismo *galeoto* y lo introdujo en la lengua castellana; primacía que seguramente no tuvo Fernández de Villegas —como propone Mondola (2016: 178)—, quien en cambio le dio al adjetivo una más clara explicación acompañándole del lema «medianero».

¿Una malinterpretación del sintagma «prencipe Galeotto»?

A partir de las muchas referencias a episodios en los que los libros invitan al pecado a sus lectores, como en los citados en el canto V del *Inferno*, en el *Cantare di Fiorio e Biancifiore* o en el *Filocolo*, no sería improbable que el traductor castellano de *Las Cient novelas* hubiese malinterpretado el pasaje, y entendiera que *galeotto* se refería al *Decameron* como texto licencioso y lascivo —tema no dominante en la obra—, vehículo de una conducta moral equivocada, sin considerar ninguna forma de amonestación para el lector. La omisión sería pues

22. Hemos consultado el ms. 9611 de la Biblioteca Nacional de España y también la ed. de Antonio Contreras Martín y Harvey L. Sharrer (2006).

23. La ficha 653 del *Proyecto Boscán* <<http://www.ub.edu/boscan>> [9 de octubre 2016] indica 1428 como datación del ms. de Villena.

24. Un caso parecido lo averigua Colón Calderón (2014: 398) en la separación entre *sayo* (vestidura de hombre) y *saya* (vestidura de mujer) que en la época de la traducción aún no se había producido, tan como la marcada distinción entre *galeote* y *galeoto*. La primera entrada que remite al origen italo francés del lema, con referencia a Dante (Galeotto) y al personaje de la novela artúrica (Galehaut), la hemos encontrado en el *Diccionario de la lengua española* de la RAE (XIX edición de 1970).

voluntaria y mostraría una indiferencia completa hacia el planteamiento ético de Boccaccio. Al mismo tiempo podría hipotetizarse que, al reproducir el texto de la traducción, el copista de *Esc* eliminó el sintagma o aceptó una omisión que ya existía, porque solo estaba transcribiendo una parte de la obra, y con diferente disposición de los elementos, lo que supondría un posible deseo de inhabilitar el intento moral del segmento.²⁵

La eliminación del sintagma «prencipe Galeotto» en *Las Cient novelas* podría entenderse como un acto consciente del traductor —quien ya había eliminado el proemio italiano— para alejar al lector de ese sentido o de cualquier ambigüedad que el lema pudiera producir, aún más en ausencia del exordio proemial: con una traducción literal y completa del incipit y sin partes significativas del proemio, el *Decameron* podía pasar por libro «vano» —por citar a Fernández de Villegas— e instigador de malas costumbres, en una España donde las lecturas ejemplares aún estaban muy en auge. Si en Dante *galeotto* hacía referencia al libro y a quien lo escribió, bien podría producirse una equivalencia entre el *Chevalier de la Charrete* y el *Decameron*, condenándose por lascivo tanto al primero como al segundo. Esta posibilidad podría relacionarse con lo visto en la *Historia de los dos enamorados Flores y Blancaflor*, donde desaparece la alusión al *Ars amatoria* como libro intermediario de amor. E incluso podría tener relación con lo declarado en la portada de los impresos renacentistas, a diferencia de lo que se leía en el incunable sevillano:²⁶

S: Las C no || uelas de Juá || Bocacio.

T: Las C. nouelas de micer Juan vocacio || Florentino Poeta eloquente. Enlas || quales se hallará notables exem || plos y muy elegante estilo || Agora nueuamēte ym || pressas : corregi || das y emen || dadas || ✕ || de muchos vocablos y palabras viciosas.

V: Las Cient nouellas de micer || Juan Bocacio Florentino Poete (*sic*) eloquente. Enlas || quales se hallaran notables exēplos y muy || elegāte estilo. Agora nueuamen= || te Impressas | corregi= || das y emmen || dadas.

25. ¿Podría todo esto sugerir una primera circulación anterior a *Esc* de solo una parte de las novelas al castellano? En la tradición manuscrita de la obra italiana hay pruebas de códices que no contienen el sintagma «prencipe Galeotto»: el Barberiano Latino 4105 (segunda mitad del siglo xv) de la Biblioteca Apostolica Vaticana (Cursi 2007: 166-167), el Chigi M.VII.XLVla (segunda mitad del siglo xv) de la Biblioteca Apostolica Vaticana (Cursi 2007: 169-170), el Mediceo Palatino 107 (1464) de la Biblioteca Medicea Laurenziana (Cursi 2007: 178-179), el Pluteo XLII.5 de la Biblioteca Medicea Laurenziana (Cursi 2007: 185-186) el Bodmer 30 (1409) de la Bibliotheca Bodmeriana de Genève-Cologny (Cursi 2007: 202-203) y el C 225 *inferiore* (segunda mitad del siglo xv) de la Biblioteca Ambrosiana de Milán (Cursi 2007: 204-205). Entre dichos códices, solo el suizo Bodmer 30 podría ser anterior a la fecha de la traducción castellana.

26. Los datos, ya ofrecidos por Bourland (1905: 44, 61, 63, 65-66), proceden de los ejemplares de Bruselas (S), Munich (T, V), Madrid, BNE (M) y París, BnF (V_p).

M: Las cient no || Uellas de micer Juan Bocacio Florentino || poeta eloquente. En-
las quales se hallaran no- || tables exemplos y muy elegante (*sic*). Agora nueua
|| mente impressas : corregidas y enmendadas. || Año. M : D. xliii.

*V*₆: Las cient nouellas de Micer || Juan Bocacio Florentino poeta eloquente. En las
quales se || hallaran notables exemplos y nuy elegâtes. Agora nue- || namente
(*sic*) impressas : corregidas y emendadas. || Año M. D. L.

En los impresos del xvi el tema de la ejemplaridad aflora tímidamente.²⁷ El acto censor con respecto al proemio y al sintagma «prencipe Galeotto» permitiría hipotetizar que la eliminación de la parte proemial fue anterior al cambio del título; tal vez se debiera al deseo de evitar un eventual malentendido por parte del lector español, lo que demostraría que el intérprete y el copista lograron comprender plenamente el mensaje de Boccaccio, y a lo mejor incluso acertaron a percibir la ambigüedad del mismo. Por otra parte, Mondola (2016: 152) subraya el violento ataque «de corte moralista» —en el que resuenan las palabras de San Agustín— con el que Fernández de Villegas (canto V, glosa de la copla XXII) comenta y condena el éxito de obras licenciosas «responsables de la perdición de lectores inexpertos y desarmados intelectualmente». A nivel hipotético, todo esto podría ser prueba de una implícita malinterpretación de unos receptores españoles al encontrar el sintagma «prencipe Galeotto», lo que justificaría su desaparición en *Las Cient novelas*.

El fracaso de la traducción: la inversión del mensaje original

El problema del *Decameron* español y de las elecciones tal vez conscientes del intérprete o de las arbitrariedades del copista castellano parece ser el de eliminar la ambigüedad, es decir, evitar la eventualidad de una comprensión equivocada del mensaje original. Dicha posibilidad podía surgir por la falta de una explicación más clara —que, por ejemplo, el proemio italiano contenía, que requería cierto nivel cultural por parte del lector—, porque los juicios de los contemporáneos se

27. Las novelas en su versión española se componen ahora de «notables exemplos» («y muy elegantes», *M* y *V*₆) y van escritas «en muy elegante estilo» (*T* y *V*), pero sobre todo aparecen ahora «corregidas y emendadas» en todos los impresos, indicando *T* que se intervino en «muchos vocablos y palabras viciosas»; se trata de ribetes que, al parecer, pretenderían tomar distancia con respecto a la fama deshonestista del original y, posiblemente, a las elecciones del traductor. Pero nótese un probable parecido con la conocida introducción a la «Giornata IV», donde el mismo Boccaccio se defiende de sus detractores y habla de sus «novellette» compuestas en «estilo umilissimo e rimesso» quanto il più si possono (Boccaccio 2017: 686), donde «umilissimo» y «rimesso» podrían haber generado el adjetivo «elegante», en relación con la sencillez del estilo. En aquel mismo exordio, Boccaccio dice que sus *novelle* son «senza titolo», lo que remite a la eliminación castellana de la frase «chiamato *Decameron*», es decir, «que se titula *Decameron*» (Boccaccio 2017: 128), exclusión que solo hemos encontrado en el incipit del ms. milanés C 225 *inferiore* (Cursi 2007: 204-205).

detenían más en los aspectos eróticos de la obra italiana. De otra manera no se explicaría el éxito de libros como *La Celestina* —que solo tras su prohibición en el xvii desaparece del mercado editorial—,²⁸ donde la alcahueta es mediadora entre Calisto y Melibea y favorece sus encuentros amorosos, a pesar de que en los acrósticos hay un claro mensaje moralista dirigido al lector:

Vosotros, *los* que amáys, tomad este enxemplo,
 este fino arnés con que os defendáys;
 bolved ya las riendas por que n'os perdáys;
 load siempre a Dios visitando su templo.
 Andad sobre aviso; no seáys dexemplo
 de muertos y bivos y propios culpados;
 estando en el mundo yazéys sepultados;
 muy gran dolor siento quando esto contemplo.
 [...]
O damas, matronas, mancebos, casados,
notad bien la vida que aquéstos hizieron;
tened por espejo su fin qual huvieron,
a otro que amores dad vuestros cuydados.
Limpiad ya los ojos, los ciegos errados,
virtudes sembrando con casto bivar,
a todo correr devéys de huyr,
no os lance Cupido sus tiros dorados. (Rojas 1998: 75-76).

Los versos, como bien se sabe, amonestan a los enamorados para que dejen las malas *cogitaciones* y los vicios de amor, y tomen como ejemplo ex contrario la historia de los dos jóvenes (es decir, el propio libro). La misma intención moralizadora es también evidente en la identificación de los destinatarios en Rojas y Boccaccio: los que aman («Vosotros, *los* que amáys») y las mujeres enamoradas («quelle che amano», Boccaccio 2017: 131), respectivamente. Además, la falta en el *Decameron* de un final trágico como el de *La Celestina* —muy relacionado con el castigo del hombre lujurioso, y que se repite incluso en el *Romance nuevamente hecho de Calisto y Melibea* (1513)— no permitía que el lector se detuviera sobre el nefasto «fin qual huvieron» los protagonistas, tras recurrir a la media-

28. Recuérdese en cambio que la prohibición de la obra maestra de Boccaccio en España duró casi dos siglos, y que en Florencia se publicó una edición del *Decameron* expurgada según las normas tridentinas (1573); esa fue la única admitida en España, y probablemente la fuente de la que bebieron los comediógrafos del xvii. Sin embargo, a partir de ese impreso expurgado no se preparó ninguna nueva traducción castellana. Amén de esto, Valvassori (2014: 24) reafirma lo dicho por Hernández Esteban (2003: 159-160): «Debido a la fuerte censura —y autocensura— el *Decameron* empezó a finales del siglo xvi a circular clandestinamente en los ambientes culturales españoles hasta encontrar otros caminos de difusión, más populares, en el marco de la literatura satírica o de la literatura erótica de los siglos xviii, xix e incluso xx, cuando nuevas problemáticas sociales siguieron fomentando una imagen distorsionada, y a menudo mitificada, de la obra de Boccaccio».

ción de la alcahueta.²⁹ Esta función moralizadora de la historia la reitera Rojas en los versos finales —«Pues aquí vemos cuán mal fenecieron / aquestos amantes, huygamos su dança» (Rojas 1998: 343)—, donde el toledano también hace alusión a lo lascivo y a su empleo para reforzar el concepto moralizante de la obra:

No dudes ni ayas vergüenza, lector,
narrar lo lascivo que aquí se te muestra,
que siendo discreto, verás que la muestra
por donde se vende le honesta labor;
de nuestra vil massa con tal lamedor
consiente coxquillas de alto consejo,
con motes y trufas del tiempo más viejo
scriptas abuelas le ponen sabor.

Y assí no me juzgues por esso liviano
mas antes zeloso de amar, temer y servir
al alto Señor y Dios soberano;
por ende si vieres turbada mi mano
turvias con claras mezclando razones,
dexa las burlas, qu'es paja y grançones
sacando muy limpio dentrellas el grano (Rojas 1998: 343-344).

La ficción de *La Celestina* es un espejo de la vida real, así como lo era la del *Decameron*, cuyos lectores debían reconocer un mundo contagiado y corrupto por la peste, donde se abandonaban todos los principios de la sociedad civil: la intención del *Centonovelle* es la de reconstruir una sociedad cuyo ejemplo era la convivencia entre los personajes de la *brigata*. Un precepto moral que también encontramos en la *De duobus amantibus historia* de Enea Silvio Piccolomini (1444), ejemplo supuestamente extraído de la vida real que enseñaba a los jóvenes a no abandonarse al amor; la obra se tradujo al castellano con el título *Estoria muy verdadera de dos amantes Eurialo franco y lucrecia senesa*, y vio la luz en Salamanca en el mismo año que el incunable sevillano de *Las Cient novelas* (1496).

En la transposición al castellano, el mensaje moral del certaldés se descarta incluso con la omisión del proemio, sea en el manuscrito escurialense (Hernández Esteban 2013-2014), sea en la tradición impresa. Es propiamente allí donde Boccaccio —como hizo Rojas en sus versos— explica las intenciones que le movieron a escribir su *Decameron* y a especificar también a quién estaba dirigido. El escritor quería ayudar a los que sufren las penas de amor, y se dirigía a las mujeres porque ellas no podían apartarse de los sufrimientos amorosos, al igual que los hombres, por estar excluidas de toda actividad recreativa;³⁰ así que en la lectura, ellas —las

29. Véanse al respecto los recientes Sagar García (2015 y 2017).

30. «Esse dentro a' dilicati petti, temendo e vergognando, tengono l'amorose fiamme nascose, le

«nobles dueñas de Florencia» y «todas las señoras e dueñas de cualquier nación e reino que sea» (Valvassori 2009: 31)— podrían encontrar algún alivio a sus angustias de amor y también deleitarse en aprender una lección moral.

A propósito de la honestidad y de la función didáctica de la obra, en las partes del proemio traducidas en el *Decameron* español se eliminan pasajes muy explícitos como el siguiente:

delle quali [las *novelle*] le già dette donne, che queste leggeranno, parimente diletto delle sollazzevoli cose in quelle mostrate e utile consiglio potranno pigliare, in quanto potranno cognoscere quello che sia da fuggire e che sia similmente da seguitare. (Boccaccio 2017: 132)

La afirmación, que cierra el discurso proemial y que recuerda mucho los dicámenes de los acrósticos de Rojas (cf. *supra*), debía permanecer muy clara en la mente de los lectores por colocarse en posición final. Además, la pérdida del pasaje donde el italiano enumera las distintas denominaciones de sus novelas (*novelle*, o bien *favole*, *parabole*, *istorie*) contribuye a que desaparezca el fin último del *Decameron*; es decir, que el lector fácilmente entendiera una lección moral por medio de cuentos fundados en hechos reales o ficticios (*istorie* y *favole*) que podían compararse con la vida real (*parabole*) y proporcionar así una enseñanza.

Todas estas consideraciones reaparecen en la introducción a la «Giornata I», cuando Pampinea propone huir hacia el *locus amoenus*:

... io giudicherei ottimamente fatto che noi, sì come noi siamo, sì come molti innanzi a noi hanno fatto e fanno, di questa terra uscissimo, e *fuggendo come la morte i disonesti esempli degli altri, onestamente a' nostri luoghi in contado*, de' quali a ciascuna di noi è gran copia, *ce ne andassimo a stare, e quivi quella festa, quella allegrezza, quello piacere che noi potessimo, senza trapassare in alcuno atto il segno della ragione, prendessimo*. (Boccaccio 2017: 183; cursivas mías)

Un pasaje traducido bastante literalmente al castellano, aunque con importantes variaciones, se da en el Cap. IV de *Esc*:

quali quanto più di forza abbian che le palesi coloro il sanno che l'hanno provate: e oltre a ciò, ristrette da' voleri, da' piaceri, da' comandamenti de' padri, delle madri, de' fratelli e de' mariti, il più del tempo nel piccolo circuito delle loro camere racchiuse dimorano e quasi oziose sedendosi, volendo e non volendo in una medesima ora, seco rivolgendosi diversi pensieri, li quali non è possibile che sempre siano allegri. [...] senza che elle sono molto men forti che gli uomini a sostenere; il che degli innamorati uomini non avviene, sì come noi possiamo apertamente vedere. Essi, se alcuna malinconia o gravezza di pensieri gli affligge, hanno molti modi da alleggiare o da passar quello, per ciò che a loro, volendo essi, non manca l'andare a torno, udire e veder molte cose, uccellare, cacciare, pescare, cavalcare, giucare o mercatare: de' quali modi ciascuno ha forza di trarre, o in tutto o in parte, l'animo a sé e dal noioso pensiero rimuoverlo almeno per alcuno spazio di tempo, appresso il quale, con un modo o con altro, o consolazion sopravviene o diventa la noia minore» (Boccaccio 2017: 130-131).

... juzgaría ser muy bien fecho que, así como otros muchos lo han fecho, saliésemos d'esta cibdad, e *fuyendo la muerte honestamente*, la qual muchos desonestamente han fuido, e *vamos nos por esta comarca, por la qual algunas de nós han grande copia de posesiones, e aquí, non pasando los términos de la honestidad, todo aquel plazer, delectación, alegría que aver se pueda, tomemos e ayamos*; lo qual non dubdo que en muchas maneras fallaremos. (Valvassori 2009: 44; cursivas mías)

El texto se presenta con muy pocas variantes en la transmisión de *S* (c. 11 c-d, del que se cita) a los impresos renacentistas *T* (c. 8 c-d) y *V* (c. 8 c):

... juzgaría ser muy bien fecho que assí como otros muchos lo han fecho saliésemos desta cibdad *fuyendo de la muerte onestamente*, la qual muchos desonestamente han fuido y *vamos por esta comarca en la qual algunas de nos han gran copia de posesiones. E aquí, no passando los términos de la honestad todo aquel plazer y alegría que aver se pueda tomemos y ayamos*, lo qual no dubdo que en muchas maneras fallaremos. (cursivas mías)

Aparte de la cercanía general con respecto al original, llama la atención la omisión que hay en la traducción de la frase «fuggendo come la morte i disonesti essempli degli altri», donde el texto castellano («fuyendo la muerte honestamente») pierde la equivalencia entre los deseos de huir de la muerte y el apartarse de la falta de honestidad para concentrarse únicamente en la muerte como consecuencia de la peste; dicha pérdida no la compensa mucho el añadido «la qual muchos desonestamente han fuido», porque tanto la similitud como la idea de alejarse de los malos ejemplos desaparecen.

La traducción castellana —que como queda dicho debió realizarse en las primeras décadas del xv— no solo no adopta el método medieval del *verbum verbo* sino tampoco el de *sacar seso de seso*, según las normas indicadas por San Jerónimo (*Canones chronicarum*) y defendidas por El Tostado (*Comento sobre las Crónicas de Eusebio*), unos de los mayores teóricos medievales en materia de traducción. El mismo Enrique de Villena (*Traducción y glosa de la Eneida*) siguió un método *ad sensum*, postura más liberal que no se originaba en la difundida idea de una menor calidad de la lengua romance frente al latín.³¹ Más que esto, el anónimo intérprete medieval del *Decameron* sería en parte «auctor. e en parte traslador» —por citar a El Tostado (*Comentarios*: cap. xxvjj)— o sea, con tendencia a presentarse más como nuevo autor, porque no siempre guardaría «complicadamente la verdad de la sentencia» sino que «pone cosas nuevas» (Cartagena 2009: 173).³²

31. Sobre las teorías de la traducción en la España medieval, véanse Cartagena (2009), Alvar (2001) y Russell (1985).

32. Hernán-Gómez Prieto (2014: 187) —que coteja el texto de *Esc* con el de *T*— al analizar el cuento de *Cerciapelleto* señala que en el texto se «mantiene todavía la actitud medieval típica del que en italiano se llama *volgarizzatore* más que *traduttore* [...] y cumple todas las operaciones que caracterizan la obra del traductor de los siglos xiii y xiv». Todo esto confirmaría las palabras de Valvassori (2004: 27), porque no solo «en *Esc* se consolida la figura de Boccaccio como “poeta” —en el sentido más me-

De todas formas, juzgamos bastante improbable que el desconocido traductor español no haya entendido el mensaje de Boccaccio: no parece que fuera por una malinterpretación por lo que omitió el sintagma «prencipe Galeotto», sino que posiblemente lo hizo para evitar ahuyentar a lectores renuentes ante un texto que amenazaba con ser lascivo e instigador de malas costumbres. La censura de la alusión fue tal vez consciente y voluntaria, porque lo que más le interesaba no era el mensaje moral sino el aspecto recreativo de las *novelle*, como ya sostuvo Hernández Esteban (2004), reafirmaron Conde (2005: 118-119) y Valvassori (2014) y confirmaría la eliminación de algunos pasajes del proemio. El efecto que se produjo en la economía de la obra traducida fue obviamente opuesto a las intenciones del certaldés, quien temía —según expresó en una carta de 1372— que el juicio negativo sobre su obra se reflejara también en su propia persona (Menetti 2015: 133).³³ Temor que tal vez debió de albergar también Rojas, por lo declarado en las citadas octavas finales («Y assí no me juzgues por esso liviano»), donde el toledano no quería que el lector, destinatario de las mismas, le considerara hombre de moral relajada en lo que se refiere a lo erótico y al sexo.

De hecho, la traducción del *Decameron* tampoco elimina los episodios eróticos en relación con el clero de la novela de Masetto da Lamporecchio (III, 1), donde incluso se mantiene la expresión blasfema que cierra la novela: «affermando che così trattava Cristo chi gli poneva le corna sopra 'l cappello» (Boccaccio 2017: 538). Otro ejemplo parecido se encuentra en la novela de Frate Alberto (IV: 2), donde se mantiene tanto el tema de la narración (es decir, la hipocresía

dieval del término— que había que admirar y emular, al igual que ocurría con Dante y Petrarca» sino que también en *S, T, V, M y V_o*, donde el certaldés es «poeta eloquente» (fol. 1), epíteto que también se encuentra en la portada de los impresos del xvi, faltando en la de *S*. El adjetivo hace referencia a la elegancia y pureza de estilo de Boccaccio, y posiblemente remite a la *elocutio* clásica, única fase de la elaboración del discurso que parece aflorar del texto al castellano; por lo visto, el cambio del íncipit y la supresión de partes del prólogo demuestran una escasa consideración de la *inventio* y de la *dispositio* del *Decameron* en su tránsito al castellano. Se trataría de una función modelizante de la prosa de Boccaccio que Bembo propondrá en sus *Prose* en 1525, y de la que Valdés no encontrará equivalencia en las letras hispánicas. Pero el apelativo *poeta* también se encontraba ya en algunos códices italianos: en el íncipit del ms. It. 487 de la Bibliothèque nationale de París, en los *explicit* de los mss. Chigi M.VII.XLVIa de la Biblioteca Apostolica Vaticana (Cursi 2007: 169-170), Mediceo Palatino 107 de la Biblioteca Medicea Laurenziana (Cursi 2007: 178-179), Bodmer 38 de la Fondation Martin Bodmer, Bibliotheca Bodmeriana de Genève-Cologny (Cursi 2007: 202-203), α J.6.6 de la Biblioteca Estense (Cursi 2007: 206-207) y en la rúbrica del ms. 8538 de la Bibliothèque de l'Arsenal de París (Cursi 2007: 213-214). Entre estos códices, según los datos de Cursi (2007), el Bodmer 38 (1409), el estense (1437) y los parisienses It. 487 y 8538 (segundo cuarto del siglo xv) serían anteriores o contemporáneos a la fecha de composición de *Esc* (c. 1450) que emplea el sintagma «poeta de Florencia» como el ms. *chigiano* «p(oeta) fiorentino». Nótese que Hernández Esteban y Gómez Martínez (2017: 201-205) incluyen el Bodmer 38 y el ms. estense entre los códices cuyas anomalías de redacción coinciden con el sistema editorial de *Esc* y *S*. Tal vez esta calificación del certaldés proceda de una forma atestiguada de referirse al escritor toscano ya empleada por algunos copistas italianos.

33. La estudiosa cita la carta del certaldés a Mainardo Cavalcanti —ya mencionada por Farinelli (1905: 11)— de Bragantini (2014: 54).

de los religiosos), como la referencia a la riqueza de la Iglesia, el ataque al clero, además de la exhortación a no caer en las mentiras y malicias de los religiosos. Se trata de elementos que mal encajaban con las futuras normas tridentinas del XVI, y que tal vez contribuyeron a la prohibición del *Decameron* español.

Tampoco parece que *Esc* siga criterios de corte moralista en la elección de las cincuenta novelle, «certainly not selected with the intention of sparing the clergy [...] The stories can hardly have been chosen with sole regard to their literary superiority to others in the *Decameron*» (Bourland 1905: 39-40). A pesar de esto, en la traducción del cuento de *Cerciapelleto* «algunos de los cambios parecen responder a una actitud más religiosa, a veces diríase más santurrona, y en ocasiones se censura el texto de Boccaccio» (Hernán-Gómez Prieto 2014: 187). Una conducta devota en la primera versión castellana que se confirma en la *novella* de Abrahán Judío (Hernán-Gómez Prieto 2016: 20), y que también advirtió Hernández Esteban (1987: 164), quien comprobó la censura de algunos pasajes demasiado atrevidos, o bien el recurso a añadidos de tipo moralizante, para darle más decoro a la traducción, incluso mitigándola en otros casos del atrevimiento original.

Por lo tanto, a pesar de que el traductor manifieste «una escasa capacidad de captar algunos matices semánticos» (Hernán-Gómez Prieto 2014: 188), no extrañaría que la decisión de eliminar el epíteto de *galeoto* fuera consecuencia de la supresión del proemio, tal vez respondiendo a la intención de evitar interpretaciones ambiguas a causa de la falta de una guía de lectura como la que ofrece el exordio italiano. Dicha intención se nota también en la traducción de la rúbrica de Abrahán Judío, donde «la ambigüedad se pierde por completo, porque el texto se decanta decididamente por el valor concesivo» (Hernán-Gómez Prieto 2016: 12). Las omisiones del traductor español, que en algunos casos «ignora toda la problemática onomástica» (Hernán-Gómez Prieto 2014: 188), excluyen por completo el contenido didáctico, la identificación del *delectare* con el *prodesse* que alejaba al *Decameron* de las ambigüedades medievales, perdiéndose también la función del marco narrativo como límite entre realidad y ficción, entre verdad y mentira. La traducción de las novelas, en apariencia bastante fiel al texto original, permite que el libro pudiera considerarse verdaderamente *galeoto*, invirtiéndose así la intención de Boccaccio. Desde luego, pese a la capacidad del traductor de entender el mensaje del *Decameron*, el texto de *Las Cient novelas* permitió que el lector español quedara excluido de las nuevas ideologías decameronianas (Hernández Esteban 2013-2014).

También se podría considerar que el traductor español juzgó demasiado arriesgadas las novedosas normas teóricas del certaldés, fundadas en las herramientas retóricas de la ironía (Menetti 2015b: 738). Se configuraría así el perfil de un traductor que pretende «distruggere la poesia narrativa», un «mormoratore stupido e ignorante» a la vez que «ciecto censore dell'imaginazione», bastante análogo a los falsos intelectuales que Boccaccio atacaba en su *Genealogia* (XIV, 5, 5-6).³⁴

34. Menetti (2015b: 738).

La traducción *sine titulo* y una referencia a la «Giornata IV»

Desde el título hasta la estructura del manuscrito y los impresos, la traducción castellana del *Decameron* no muestra ningún interés en el planteamiento teórico-moral de la obra italiana, mientras que, por el contrario, aflora la preocupación de eliminar todo lo que hiciera referencia a ello; por otra parte, téngase en cuenta que el Boccaccio latino era el que más se valoraba como *exemplum* literario y moral en la España del xv —o sea, cuando se realizó la traducción— donde, en cambio, el valor ejemplar de escritor de novelas en romance se apreció menos. Prueba de todo ello constituiría también la transmisión del título, es decir, la elección de considerar y verter al castellano (solo en los impresos) las parcelas «Comincia il libro [...] cento novelle» con el nombre del autor, y omitir la parte central, que contenía el verdadero título: la nueva naturaleza de las novelas (ahora) sueltas del marco narrativo, y por eso independientes de la misma *cornice* y de las demás narraciones se adaptaba bien a las necesidades comerciales de la época. Esta hipótesis remitiría a una parcial traducción del incipit del ms. It. 487 (Bibliothèque nationale de France) —o de uno de su familia— muy parecido en la estructura a los castellanos y que reza:

Incomincia il lbro delle cento novelle chiamato dichamerone cognominato principe galeotto nello quale Si contengono Cento novelle dette Jn x di p(er) Sette donne et tre giovani compilato et fatto p(er) mes(ser) giovannj bocchaccio di certaldo poeta Jncoronato (c. 12r).

Más que la nota preliminar añadida por el copista de *Esc* —«Este libro es de las Ciento Novelas que compuso Juan Bocacio de Certaldo, un grant poeta de Florencia» (Valvassori 2009: 31)— partes de la secuencia de apertura del códice parisiense («Incomincia il lbro delle cento novelle [...] p(er) mes(ser) giovannj bocchaccio di certaldo [...] poeta Jncoronato») remiten a la fórmula de inicio de los impresos castellanos («Aquí comienza el libro de las cien novellas de micer Juan Bocacio de Certaldo poeta eloquente»).

Esta reducción castellana de un título concreto y bastante claro equivaldría a una indicación genérica referida al mero contenido de la obra traducida y valdría como una verdadera falta del mismo título, en el sentido de que la recopilación ibérica no lo llevaría tan inteligible en tema de moralidad como en la italiana. También en este sentido se podría interpretar la elección del título castellano, que en realidad testifica la composición de una mera antología *sine titulo*, es decir, sin clara denominación (Shaw 1908: 292), para indicar el contenido inconexo de la obra traducida y la variedad de las narraciones, que «non si distendono con una sola materia continuata»³⁵ (Boccaccio 2017: 686), lo que

35. Así Boccaccio en el *Commento sopra la Commedia di Dante* al tratar del *Liber Amorum* de Ovidio: «E puossi dire similmente *Sine titulo*, perciocchè d'alcuna materia continuata, dalla quale si possa intitolare, non favella» (Shaw 1908: 291).

acompañaría la probable arbitrariedad de la *dispositio* castellana y la elección del alias *Las Cien novelas*:

non si può escludere che lo scompiglio dell'assetto originale sia stato voluto dal traduttore nel tentativo di annacquare la tematica scabrosa trattata nella giornata (condotta sessuale di uomini, donne o chierici, tradimenti, ecc.); ma la decostruzione di un testo come il *Decameron* accuratamente costruito dal Boccaccio non era un lavoro facile da fare. (Hernández Esteban 2002b: 81)

Además de esto, a partir de cómo la crítica interpreta un debatido pasaje de la introducción a la «Giornata IV», en la que Boccaccio dice que sus «novellette» son «senza titolo» (Boccaccio 2017: 686), la falta del mismo en la traducción podría ser prueba de una primera circulación al castellano de solo una parte de ellas, reunidas probablemente sin una organización ideológica de conjunto. Un caso semánticamente parecido en las letras hispánicas se encuentra en el uso del término *novela* que Diego de Cañizares hizo en su traducción de la *Historia de septem sapientibus Rome*, cuyo texto se compone de una «aglutinación de varios cuentos moralizantes que son relatados a modo de ejemplos» y donde «se detecta una nueva equivalencia entre 'historia' y 'novela' que refleja la indeterminación en el uso de estas voces para aludir a relatos breves de condiciones distintas» (González Ramírez 2013: 128).

Como indicaba Shaw (1908: 292), Carlo Witte había notado que algunas antiguas ediciones de los *Amores* ovidianos —como la romana de 1471, posterior a nuestra traducción— se llamaban *De sine titulo*, lo que indudablemente remitía a un contenido lascivo. Pero la falta total del título «*Decameron*, cognominato prencipe Galeotto» le quita a la obra cualquier finalidad. Además, al mantenerse el término *novela*, dicha idea de un contenido poco decoroso no desaparecería, por tener el lema una oscilación semántica muy remarcable todavía: «La historia del término 'novela' en España aparece íntimamente ligada a la difusión del *Decamerón*» (González Ramírez 2013: 128) y «Fuera de su acepción etimológica de 'nueva' o 'novedad', el término 'novela' sufrió una resemantización durante los siglos xv y xvi hasta ser relacionado con el género literario apadrinado por Boccaccio» (González Ramírez 2013: 126). Añádase la gran frecuencia con la que el título *Cento novelle* se asocia a *Decameron* o suplanta a este último (Hernández Esteban 2002b: 66).

En el siglo xv —esto es, cuando procede valorar las decisiones del traductor— el lexema *novela* no tenía una significación clara, y también podría haberse acompañado con acepciones negativas, sobre todo en relación con el nombre de Boccaccio. Es el caso de Rodríguez del Padrón, quien en *El siervo libre de amor* le da al término una posible vinculación con el tema amoroso, mientras que en *El triunfo de las donas* la palabra *novela* no solo aparece ligada a Boccaccio sino también acompañada de adjetivos negativos (González Ramírez 2013: 126-127). Recuérdesse también que, en el *Cantare di Florio e Biancifiore*, «novella» es la noticia que se da al Rey sobre el amor de la joven pareja. En este sentido

también se podría leer la equivalencia del cierre de la versión catalana: «nominat Lo Princep Galeot / en altra manera Lo Cento novel·la». Lo que podría sugerir una analogía entre «Lo Cento novel·la» y «Lo Princep Galeot», por ser la primera fórmula «otra manera» de llamar al libro galeoto, ya no un texto que contiene «cento novelles».

Boccaccio renacentista: ejemplo deshonesto y modelo de escritura

Tal vez aun por ese mismo desliz en la comprensión del mensaje moral, Pedro de Salazar declaró en sus *Novelas* la intención de permanecer en los límites de la moralidad, e hizo manifiesta referencia a Boccaccio y al contenido obsceno de su *Decameron*, subrayando la excesiva explicitud del certaldés, cuyo ejemplo no debía seguirse:

Aunque este [Boccaccio], en muchas cosas escedió los límites de la honestidad, los cuales con cuidado he yo precurado no traspasar, porque si las obras semejantes a esta mía, antiguamente, como he dicho, se llamaban consejas, por los buenos consejos y ejemplos que de ellas emanaban, no se podrían llamar tales las mías, si de ellas se pudiese tomar cosa contra honestidad y buen ejemplo. E así, puesto que en esta obra haya algunas invenciones amorosas y otras materias de donaire y sal, procuré yo escribir por términos tan moderados y palabras tan medidas, que espero en Nuestro Señor no se notará en ellas alguno de los dichos escesos. (Salazar 2014: 125)

Las novelas de Salazar —compuestas aproximadamente entre 1563 y 1566 (Núñez 2010: 64)— son posteriores a una ya larga tradición manuscrita e impresa de las obras de Boccaccio, y por lo tanto parece bastante probable que, al hablar del traspaso de los límites de la honestidad, el madrileño se refiriera al *Decameron* y a su traducción al castellano; pero también es posible que hiciese referencia a su inclusión en los índices de libros prohibidos en las dos penínsulas (1559). Seguramente Salazar no se aleja del prejuicio sobre el autor italiano y su recopilación, pero a propósito de la falta de honestidad, y con especial referencia a la narrativa italiana anterior y coeva, hay que tener en cuenta también la existencia y el éxito renacentista de las *Facetiae* de Bracciolini en España, donde en algunos casos se incluían obscenidades sin excluir a los propios personajes de la Iglesia.

Por otra parte, había obras italianas mucho más explícitas que el *Decameron* por lo que atañe a los temas eróticos y anticlericales, como *Il Novellino* de Masuccio Salernitano. El escritor napolitano no enmarcó sus narraciones en una *cornice* como Boccaccio, ni incluyó ningún mensaje moral en los prólogos. A pesar del buen éxito que tuvo en Europa y en la propia España, *Il Novellino* no se trasladó por «virulencia del anticlericalismo [...] así como el gusto lúdico y obsceno con que reviste la polémica anticlerical y lo aleja del estilo de otros *novellieri*», por su «léxico virulento», «polémica constante» y «blasfemia», elementos con los que «ataca la hipocresía de los religiosos, la superstición, y la jerarquía eclesiástica» (Berruero-Sánchez 2015: 57-58). De hecho, la obra de Masuccio se

prohibió en 1557-1559 y en 1564 (Berruezo-Sánchez 2015: 81), contemporáneamente al *Decameron* y pocos años antes de que muchas de las traducciones de los *novellieri* en España hubieran empezado a realizarse. Sería además bastante probable que Salazar conociera la recopilación de Masuccio —considerado un émulo de Boccaccio, sobre todo en relación con los ataques anticlericales— por el contexto napolitano que compartieron ambos autores, por el éxito que tuvo la obra en Italia y en Europa, por la directa acogida en España de las narraciones del Salernitano, y en especial, por encontrarse huellas de una novela de Masuccio en la colección del polígrafo madrileño (Berruezo-Sánchez 2015).

Sin embargo, la fama de escritor lascivo que tuvo Boccaccio se propagó incluso en el Renacimiento español, considerándose el certaldés el mayor ejemplo de escritura en lengua romance, pero también el más alto representante —y hasta el único— de contenidos inmorales.

Posiblemente, las elecciones del traductor y sus enmiendas no siguieron el prejuicio cultural consolidado por muchos de los sucesivos escritores italianos de novelas, por el que durante muchos siglos el *Decameron* se consideró obra lasciva y falta de todo contenido moral, y que, como queda dicho, alarmaba al mismo Boccaccio (Menetti 2015: 133). Aunque el proceso de recepción del libro destaca que el tema dominante es lo lascivo, en el *Decameron* también hay temas de hondo calado moral: ¿podría el traductor haberlo entendido y, para evitar el prejuicio, decidido omitir (sin éxito) potenciales vectores de interpretación superficial? Los prejuicios culturales, el *modus operandi* del traductor y la transmisión textual castellana seguramente habrían contribuido a que, sin embargo, incluso el libro de *Las Cient novelas* se incluyese en los índices de libros prohibidos del siglo xvi, a pesar de las conocidas diferencias entre la Inquisición italiana y la española: en efecto, obras como *Le piacevoli notti* de Straparola, las *Cento novelle* de Sansovino, las *Hecatommithi* de Giraldis y las *Novelle* de Bandello y otras menores terminan en la Lista de Parma (1580) y en otros índices sucesivos, pero ni de ellas ni de sus traducciones —que en los últimos veinte años del xvi triunfan en castellano— se hace mención en los índices españoles: esto porque los censores ibéricos mejor toleraban las obras de entretenimiento y de ficción, siendo «menos proclives a intervenir en las materias *extra fidem*, esto es, en las ajenas al ámbito de la herejía y del error doctrinal» (Vega 2013: 49).

Tal vez una traducción más fiel al original y sin las omisiones del proemio y de partes del título hubiera permitido una todavía mayor difusión de *Las Cient novelas*; y quizás los censores renacentistas hubieran pretendido que solo se eliminaran algunos pasajes arriesgados o que se interviniera y se corrigiera en aquellas partes que más inquietaban a la Iglesia, como pasó con la edición italiana de 1573 y como hicieron Truchado (Federici 2014) y Vozmediano (Aldomà García 1996) en el siglo xvi.

Como fuere, parece evidente que, si los *novellieri* italianos que siguieron a Boccaccio aprendieron los límites de la invención en relación con las cuestiones morales (Menetti 2015b: 735), lo mismo debieron advertir los traductores espa-

ñoles de novelas del Renacimiento. Como dedujo Laspéras (1987: 58) y volvió a subrayar Rubio Árbuez (2013), el tema de la moralidad y de la ejemplaridad era fundamental al emprender la traducción de una obra perteneciente al género *novella*. De hecho, Valvassori (2014: 25) advierte que

la propuesta narrativa de Boccaccio de un complejo nivel intradieético y de un elaborado mecanismo de jerarquización de los diferentes niveles textuales llega a la prosa barroca fundamentalmente a través de Straparola y de Cinzio, que recogen de algún modo el legado de Boccaccio.

Por lo dicho, no sería extraño que el libro de *Las Cien novelas* hubiera servido de ejemplo para los demás traductores de novelas italianas, quienes también se detenían más en el aspecto recreativo de entretenimiento pero que a menudo se orientaban hacia la ejemplaridad o intentaban —como el baezano Francisco Truchado— evitar ambigüedades en la traducción del título y en las propias novelas, aunque en la traducción aún quedasen algunas partes que contenían episodios ligados a la esfera erótica.³⁶ Si en lo que se refiere a contenidos morales los *Hecatommithi* de Giraldis (1565) representan un evidente cambio de ruta (Rubio Árbuez 2013: 42), no parece casual que el traductor Vozmediano fuera el único que volvió a usar el lema *novela* para titular su traducción, que remite a *Las Cien novelas* de Boccaccio: *Primera parte de las Cien novelas de M. Iuanbaptista Giraldo Cinthio: donde se hallaran varios discursos de entretenimiento, doctrina moral y politica, y sentencias, y auisos notables. Traducidas de su lengua Toscana por Luyz Gaytan de Vozmediano* (1590). En total oposición a Truchado, «Vozmediano es el primero en utilizar con absoluta propiedad la voz ‘novela’ [...], sobre cuyo género hizo una reivindicación, alentando a los escritores españoles a que “hagan lo que nunca han hecho, que es componer novelas”» (González Ramírez 2013: 133-134). Al tomar las distancias de sus antecesores, Vozmediano «homenajeaba a *Las cien novellas de Juan Bocacio*» y revalorizaba «un género que en lengua original había vivido agazapado hasta ese momento y del que no se conocían más que tímidas tentativas con escasa trascendencia» (González Ramírez 2013: 134).³⁷ Aun así, se desconocen otras ediciones diferentes de la de 1590, y es probable que la labor de Vozmediano

36. Véase a este respecto Federici (2014).

37. En el prólogo al lector, el toledano admite que tuvo que de quitar lo lascivo y deshonesto, es decir, cláusulas enteras y aun toda una novela —la segunda de la Década primera es en realidad de Sansovino (VII: 10)— condición que le permitió imprimir su traducción. No solo esto: según indica Aldomà García (1996: 19-21) las cláusulas censuradas en esta recopilación corresponden a descripciones físicas en relación con el sexo, y que sufren radicales abreviaciones. Se sustituyen también cuentos que tratan el tema adulterino sin castigar, o bien se censuran los detalles del saqueo del Saco de Roma, donde desaparece toda referencia al soldado alemán cargado de repugnancia contra el Papa. Sobre Giraldis en España y las traducciones, véanse Aldomà García (1996, 1997, 2014 y 2016).

tuviera menos éxito con respecto a las de los demás traductores, sobre los que el toledano se demuestra bastante crítico:

Moviome a sacarle a luz el ser de gusto y entretenimiento, y ver que no hay en nuestra lengua cosa deste sujeto que sea de importancia, pues son de harto poca los que llaman *Entretenimientos de damas y galanes*; y pesábame que, a falta de otros mejores, los tomase en las manos quien alcanzó a ver las *Novelas* de Juan Bocacio que un tiempo anduvieron traducidas, pues va de uno a otro lo que de oro terso y pulido a hierro tosco y mal labrado. Ahora también han salido algunas de las *Historias trágicas* traducidas del francés, que son parte de las *Novelas* del Bandello, autor italiano, y no han parecido mal. (González Ramírez 2012: 824)

En la segunda mitad del xvi, y después de las prohibiciones del *Decameron* (1559), triunfaron traductores como Truchado e imitadores como Timoneda, quienes evitaron el término *novela*. Porque el de la honestidad era un problema al que —según indica Menetti (2015b: 22)— un narrador de *exempla* y de *novelle* tenía que enfrentarse, por contener muy a menudo su discurso temas relacionados con lo erótico; problema que también Aldomà García (2014: 87) pone en evidencia: «Suele darse por hecho, porque así lo manifiestan los autores en los prólogos, que, a mitad del siglo xvi, la novela italiana abandona el tema del amor lascivo a causa de la influencia de Trento y que las traducciones españolas aumentan esa honestidad».

La intención de todos los traductores e imitadores de *novelle* italianas parece que fuera remitir a su carácter recreativo, de pasatiempo, pero también a su valor ejemplar: son intérpretes que se preocupan por comunicar el contenido y la razón de esas lecturas a partir del propio título, dándoles un segundo lugar a los conceptos morales —que en *Las Cient novelas* habían desaparecido totalmente—, al tiempo que se muestran muy atentos en sus traducciones a evitar seguir el ejemplo del padre de los *novellieri*, de aquel *Decameron* que «podía entenderse como una denuncia explícita de la vida poco edificante» del clero, y ofensiva «del sentimiento de los creyentes» (Vega 2013: 54) por «ratificar desde la ficción las tesis luteranas que Boccaccio nunca había conocido», pero que en el xvi debieron «haber incido en la manera de leer e interpretar» al *prencipe Galeotto* (Vega 2013: 52-53).

Conclusiones

Desconocer el texto base sobre el que se fundó la traducción del *Decameron* no nos permite llegar a conclusiones irrevocables. Sin embargo, el texto de *Las Cient novelas* y, sobre todo, las diferencias estructurales, así como la eliminación del planteamiento ético original contribuyen a aclarar el grado de acogida de la obra a lo largo de los siglos xv y xvi: lo que más interesaba era el aspecto narrativo. Por un momento se puede prescindir de que el texto de *Las Cient novelas* fuera fruto de cambios arbitrarios del traductor y/o del copista, o bien que procediera de una traducción literal, porque lo cierto es que la obra vertida al castellano seguramente

debió parecer al lector de la época más instigadora de malas costumbres que la original, el mismo lector que conocería bien las advertencias preliminares de *La Celestina*. A diferencia del *Decameron*, la traducción castellana «sin título» (es decir, sin inscripción a modo de título), intestación, prolegómenos y moraleja, adoptó la difundida variante *Cento novelle*, que dejaba en manos del lector la responsabilidad de dedicarse a buscar malos y deshonestos ejemplos.

Bibliografía

- ALDOMÁ GARCÍA, Mireia, «Los *Hecatommiti* de Giraldis Cinzio en España», *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO* (Universidad de Toulouse Le Mirail, 1993), eds. Ignacio Arellano, Carmen Pinillos, Marc Vitse y Frédéric Serralta, Navarra/Toulouse, Griso/Lemso, vol. III, 1996, 15-22.
- , *La Recepción de la novella en España: los Hecatommiti de Giraldis Cinzio*. Tesis de doctorado dirigida por José Manuel Blecua Perdices, Barcelona, Universidad Autònoma de Barcelona, 2 vols, 1997.
- , «Didactismo, género literario y lector en Giraldis Cinzio», *Edad de Oro*, XXXIII (2014), 87-107.
- , «Palabras en fuga o silencios en la *Primera parte de las novelas* de Giraldis Cinzio», *I novellieri italiani e la loro presenza nella cultura europea: rizomi e palinsesti rinascimentali*, eds. Guillermo Carrascón y Chiara Simbolotti, Turín, Accademia University Press, 2016, 413-431.
- ALVAR, Carlos, *Traducciones y traductores. Materiales para una historia de la traducción en Castilla durante la Edad Media*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2010.
- BATTAGLIA RICCI, Lucia, «*Decameron*: interferenze e modelli», *Autori e lettori di Boccaccio*, ed. Michelangelo Picone, Florencia, Cesati, 2002, 179-194.
- BERRUEZO-SÁNCHEZ, Diana, «*Il Novellino*» de Masuccio Salernitano y su influencia en la literatura española de la Edad de Oro, Vigo, Academia del Hispanismo, 2015.
- BLANCO JIMÉNEZ, José, «Sobre la edición castellana de *Las cien nouellas de Micer Juan Bocacio florentino poeta eloquente*», *Hapax*, 5 (2012), 115-151.
- BLANCO JIMÉNEZ, José, «Una novela apócrifa atribuida a Boccaccio», *Alpha*, 6 (1990), 79-102.
- BLANCO VALDÉS, Carmen Fátima, «La città partenopea nel *Filocolo* di Giovanni Boccaccio», *Alfinge. Revista de Filología*, 18 (2006), 15-28.
- , «Il sogno raccontanto nel *Filocolo* di Giovanni Boccaccio», *Acta Neophilologica*, 44/1-2 (2011), 151-160.
- , «El testo de las *Treze quistiones traduzidas de lengua toscana en española*. Desde la tradición manuscrita y los incunables hasta la traducción», *Artifara*, 15 (2015), 275-294.
- , «Boccaccio, el espacio narrativo y los viajes: “Flores y Blancaflor”», *Viajes y caminos. Relaciones interculturales entre Italia y España*, ed. Xosé Antonio Neira Cruz, Santiago de Compostela, CampUSCulturae, 2016, 129-141.
- , «Cultura letteraria nella Spagna del XVI secolo. Le *Treze questiones muy famosas sacadas del Philocolo del famoso Juan Boccaccio*», *Carte romanze*, 5/2 (2017), 125-166.
- BOCCACCIO, Giovanni, *Filocolo*, ed. Enzo Quaglio, en Giovanni Boccaccio, *Tutte le opere*, ed. Vittore Branca, Milán, Mondadori, vol. I, 1967.
- , *Decameron*, ed. María Hernández Esteban, Madrid, Cátedra, 1994.

- , *Decameron*, eds. Amedeo Quondam, Maurizio Fiorilla y Giancarlo Alfano, Milán, BUR, 2017.
- BOURLAND, Caroline B., «Boccaccio and the *Decameron* in Castilian and Catalan literature», *Revue Hispanique*, XII (1905), 1-232.
- BRAGANTINI, RENZO, *Il governo del comico. Nuovi studi sulla narrativa italiana dal Tre al Cinquecento*, Manziana, Vecchiarelli, 2014.
- BRANCA, Vittore, *Boccaccio medievale e nuovi studi sul Decameron*, Florencia, Sansoni, 1990.
- CALEF, Paola, *La traduzione castigliana della Commedia attribuita a Enrique de Villena*. Tesis Doctoral en «Filologia Romanza e Cultura Medievale», Universidad de Bolonia, 2001.
- , *Il primo Dante in castigliano. Il codice madrileno della Commedia con la traduzione attribuita a Enrique de Villena*, Alessandria, dell'Orso, 2013.
- CALVO RIGUAL Cesáreo, «Las traducciones del *Decameron* de Boccaccio en España (1800-1940)», *Quaderns d'Italia*, 13 (2008), 83-112.
- CAPPELLI, Antonio, *Due novelle aggiunte in un codice del 1437 contenute nel Decameron*, Bologna, Romagnoli, 1866.
- CARTAGENA, Nelson, *La contribución de España a la teoría de la traducción*, Madrid, Iberoamericana, 2009.
- COLÓN CALDERÓN, Isabel, «Tejidos e indumentarias en la traducción castellana del *Decamerón* (Esc. J-II-21)», *eHumanista*, 28 (2014), 395-408.
- COMPAGNONE, Carmen, «El *Decameró* català: la versione anonima del 1429», *Revista Internacional d'Humanitats*, 32 (2014), 17-24.
- CONDE, Juan Carlos, «Las traducciones ibéricas medievales del *Decameron*: tradición textual y recepción coetánea», *Actas del IX Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (A Coruña, 18-22 de septiembre de 2001) eds. Carmen Parrilla, Mercedes Pampín, Noia, Universidade da Coruña, Toxosoutos, vol. II, 2005, 105-122.
- CRESCINI, Vincenzo, *Il cantare di Fiorio e Bianciflore*, Bologna, Romagnoli Dall'Acqua, 1899.
- CURSI, Marco, «Un nuovo autografo boccacciano del *Decameron*? Note sulla scrittura del codice Parigino Italiano 482», *Studi sul Boccaccio*, 28 (2000), 5-34.
- , *Il Decameron. Scritture, scriventi, lettori*, Roma, Viella, 2007.
- DELCORNO BRANCA, Daniela, «“Cognominato prencipe Galeotto”. Il sottotitolo illustrato del Parigino It. 482», *Studi sul Boccaccio*, 23 (1995), 79-88.
- FARINELLI, Arturo, *Note sul Boccaccio in Ispagna nell'Età Media*, S.n., 1905.
- FEDERICI, Marco, «La huella de Boccaccio en el Renacimiento español y la recepción de *Le piacevoli notti* di Straparola», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 32 (2014), 95-111.
- , «Un viaje de despedida: intromisiones en *Le piacevoli notti* españolas», *Viaggi rari*, ed. Giuseppe Grilli, *Dialogoi. Rivista di studi comparatistici*, 2 (2015), 127-148.

- , «Sulla traduzione castigliana di *Muoviti, Amore, e vattene a Messere* (*Decameron*, X:7)», *Carte romanze*, 4/1 (2016), 35-60.
- GONZÁLEZ RAMÍREZ, David, «En el origen de la novela corta del Siglo de Oro: los *novellieri* desde sus paratextos», *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura*, 756 (2012), 813-828.
- , «Del término al género. El rastro de la “novela” desde Boccaccio hasta Cervantes», *Estelas del Decameron en Cervantes y la literatura del Siglo de Oro*, eds. Isabel Colón Calderón y David González Ramírez, Málaga, Universidad, 2013, 123-144.
- HERNÁN-GÓMEZ PRIETO, Beatriz, «El cuento de Cerciapelleto. Apuntes sobre la primera traducción castellana del *Decameron*», *Carte Romanze*, 2/2 (2014), 169-216.
- , «Abrahán Judío. Segunda “novella” del *Decameron* castellano», *Carte Romanze*, 4/1 (2016), 7-31.
- HERNÁNDEZ ESTEBAN, María, «Traducción y censura en la versión castellana antigua del *Decamerón*», *Fidus interpres. Actas de las primeras jornadas nacionales de historia de la traducción*, eds. Julio-César Santoyo, Rosa Rabadán, Trinidad Guzmán y José Luis Chamosa, León, Universidad de León, vol. I, 1987, 164-171.
- , «El cuento 73 de *Las cien novelas* de Juan Bocacio ajeno al *Decameron*», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, XX (2002), 105-120.
- , «La traduzione castigliana antica del *Decameron*», *Autori e lettori di Boccaccio*, ed. Michelangelo Picone, Florencia, Cesati, 2002b, 63-87.
- , «Dos antologías madrileñas del *Decamerón* de la época republicana entre la libertad y la censura», *Cuadernos de Filología Italiana*, 10 (2003), 157-169.
- , «*Decameron* o Centonovelle. El título del libro y su difusión renacentista europea», *La literatura en la literatura. Actas del XIV simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 2004, 273-84.
- , «La possibile dipendenza di P della traduzione castigliana antica del *Decameron*», *Studi sul Boccaccio*, 32 (2004b), 29-58.
- , «Alcuni interventi nell'edizione della cornice del *Decameron* castigliano del secolo XV», *Levia Gravia*, 15-16 (2013-2014), 433-447.
- HERNÁNDEZ ESTEBAN, María y GÓMEZ MARTÍNEZ, Roberto, «Hacia el posible antígrafo de la versión castellana antigua del *Decameron*: la edición de la “Introduzione alla Giornata I”», *Quaderns d'Italià*, 22 (2017), 195-214.
- HERNÁNDEZ ESTEBAN, María y VALVASSORI, Mita, «La traduzione del *Decameron* in area iberica. Alcuni approcci», *Boccaccio and the European literary tradition*, eds. Piero Boitani y Emilia Di Rocco, Roma, Storia e Letteratura, 2014, 157-180.
- Lanzarote del Lago*, ed. Antonio Contreras Martín y Harvey L. Sharrer, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2006.
- LASPÉRAS, Jean-Michel, *La nouvelle en Espagne au Siècle d'Or*, Montpellier, Université, 1987.

- MASSÓ I TORRENTS, Jaume, *Johan Boccacci, Decameron. Traducció catalana. Publicada, segons l'unic manuscrit conegut (1429)*, Nueva York, The Hispanic Society of America, 1910.
- MENETTI, Elisabetta, *La realtà come invenzione. Forme e storie della novella italiana*, Milán, Franco Angeli, 2015.
- , «La novella italiana in Europa tra Bandello, Yver e Cervantes», *I novellieri italiani e la loro presenza nella cultura europea: rizomi e palinsesti rinascimentali*, eds. Guillermo Carrascón y Chiara Simbolotti, Turín, Accademia University Press, 2015b, 726-747.
- MONDOLA, Roberto, *Dante nel Rinascimento castigliano L'Inferno di Pedro Fernández de Villegas*, Nápoles, Pironti, 2011.
- , «Algunos aspectos léxicos y morfosintácticos de la primera traducción castellana impresa de la *Commedia*: el *Inferno* de Pedro Fernández de Villegas (Burgos, 1515)», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 90 (2014), 151-172.
- , «El dinero fuente de pecados en el *Inferno* de Dante y en la traducción de Pedro Fernández de Villegas (Burgos, 1515)», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 33 (2015), 227-252.
- , «Note su alcuni aspetti lessicali e morfosintattici della prima traduzione a stampa della *Commedia*: l'*Inferno* di Pedro Fernández de Villegas», *Amistades que son ciertas*, ed. Germana Volpe, Nápoles, Think Thanks, 2015b, 109-128.
- , «La traduzione manoscritta di *Purgatorio* I e *Paradiso* I di Pedro Fernández de Villegas (Ms. B2183 della Hispanic Society of America)», *Dante. Rivista Internazionale di Studi su Dante Alighieri*, XII (2015c), 89-102.
- , *Dante vestido a la castellana. El Inferno de Pedro Fernández de Villegas*, Madrid, Frankfurt, Iberoamericana Vervuert, 2016.
- MUÑIZ MUÑIZ, María de las Nieves, «Sobre la traducción española del *Filocolo* de Boccaccio (Sevilla 1541) y sobre las *Treize elegantes demandes d'amours*», *Criticon*, 87-88-89 (2003), 537-51.
- NÚÑEZ RIVERA, Valentín. «Las *Diez novelas* de Pedro de Salazar y los *Cuatro cuentos de ejemplos*. Autoría común y estructura compartida», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, LVIII/1 (2010), 59-93.
- OVIDIO, *Arte de amar. Remedios contra el amor. Cosméticos para el rostro femenino*, ed. Enrique Montero Cartelle, Madrid, Akal, 2005.
- PASCUAL RODRÍGUEZ, José Antonio, *La traducción de la Divina Commedia atribuida a don Enrique de Villena. Estudio y edición del Inferno*, Salamanca, Universidad, 1974.
- RENESTO, Barbara, «Note sulla traduzione catalana del *Decameron* del 1429», *Cuadernos de Filología Italiana*, Núm. extra (2001), 295-314.
- , *Decameron: traduzione catalana del 1429: edizione critica e commento*. Tesis Doctoral. Tutor: prof. Pietro Gibellini. Venecia, Universidad Ca' Foscari, 2004.

- RENESTO, Barbara y HERNÁNDEZ ESTEBAN, María, «Sulla traduzione catalana del *Decameron* del 1429 e la sua possibile dipendenza da P», *Studi sul Boccaccio*, 33 (2005), 199-235.
- ROJAS, Fernando de, *La Celestina*, ed. Doroty Severin, Madrid, Cátedra, 1998.
- RUBIO ÁRQUEZ, Marcial, «Los *novellieri* en las *Novelas ejemplares* de Cervantes: la ejemplaridad», *Artífara*, 14 (2013), 33-58.
- RUSSELL, Peter, *Traducciones y traductores en la Península Ibérica (1400-1500)*, Bellaterra, Universidad Autónoma de Barcelona, 1985.
- SAGUAR GARCÍA, Amaranta, «Las *imágenes agentes* de *Celestina*», *Estudios de literatura medieval en la Península Ibérica*, ed. Carlos Alvar, San Millán de la Cogolla, Cilenga, 2015, 1125-1135.
- , «Las *imágenes agentes* de *Celestina* II. La tradición iconográfica», «*En Doiro, antr'o Porto e Gaia*». *Estudios sobre Literatura Medieval Ibérica*, ed. José Carlos Ribeiro Miranda, Porto, Estratégias Criativas, 2017, 885-892.
- SALAZAR, Pedro de, *Novelas*, ed. Valentín Núñez Rivera, Madrid, Cátedra, 2014.
- SHAW, J.E., «Il titolo del *Decameron*», *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, LII (1908), 289-319.
- TOMASSETTI, Isabella, «I miti classici nella letteratura spagnola. Un percorso diacronico», *Il mito nella letteratura italiana. 5. Questioni, percorsi, strumenti*, ed. Raffaella Bertazzoli, dir. Pietro Gibellini, Brescia, Morcelliana, 2009.
- VALVASSORI, Mita, «*Libro de las ciento novelas que compuso Juan Bocacio de Certaldo*, manuscrito J-II-21. Biblioteca de San Lorenzo del Escorial», *Cuadernos de Filología Italiana*, n. extra, 16 (2009), 9-340.
- , «Observaciones sobre el estudio y la edición de la traducción castellana antigua del *Decameron*», *Cuadernos de Filología Italiana*, vol. extr. (2010), 15-27.
- , «El modelo narrativo del *Decamerón* en la Edad de Oro: una vieja historia», *Edad de Oro*, XXXIII (2014), 21-34.
- VEGA, María José, «La ficción ante el censor. La *novella* y los índices de libros prohibidos en Italia, Portugal y España (1559-1596)», *Ficciones en la ficción. Poéticas de la narración inserta (Siglos XV-XVII)*, ed. Valentín Núñez Rivera, Barcelona, Universitat Autònoma, 2013, 49-75.
- VILLENA, Enrique de, *Obras completas*, ed. Pedro María Cátedra, Madrid, Turner, 2000.
- WILKINSON, Alexander S., *Iberian Books: Books Published in Spanish or Portuguese or on the Iberian Peninsula before 1601*, Leiden, Boston, BRILL, 2010.



